

**Adattamento e amplificazione: *Romanzo criminale* e *Gomorra*,
dal testo al grande, poi al piccolo schermo**

110 anni fa, sulle colonne del «Nuovo Giornale» di Firenze, Ricciotto Canudo pubblicava l'articolo *Trionfo del cinematografo*, destinato a divenire – soprattutto grazie alla diffusione delle sue tesi, per lo più lievemente modificate, in altre pubblicazioni in lingua francese sempre a firma dello scrittore gioiese – uno degli scritti di riferimento nella storia dell'estetica del cinema, per dir meglio del modo in cui il cinematografo si pone rispetto alle sei arti (architettura-pittura-scultura; musica-poesia-danza), chiudendo trionfalmente il *cercle en mouvement* dell'estetica con la fusione delle arti nella settima, capace di conciliarle tutte.¹ È importante qui sottolineare, ancora una volta, che il cinema non è settima arte perché segue le prime sei in progressione, ma perché risulta una sintesi delle altre. Con la ricezione delle tesi di Canudo, del resto, nasce il dibattito sulla (in) dipendenza del cinematografo dal teatro, sulla funzione del testo scritto (didascalie) nel film come illustrazione dei dialoghi non ancora udibili nel cinema muto, o come suggestione indirizzata alla fantasia dello spettatore², sulle caratteristiche della nuova arte sia in senso programmatico, che dal punto di vista del rapporto tra cineasti e industria del divertimento. Quest'ultima ricorre ben presto all'adattamento di opere letterarie (incluse quelle drammatiche), anche se la modalità con cui si ricorre all'adattamento con il tempo cambia, come leggiamo anche nel fondamentale *Pour un cinéma impur* (1952) di André Bazin: il critico francese riconosce che nella produzione cinematografica a partire dalla metà degli anni Trenta, uno dei fenomeni dominanti per l'evoluzione del cinema era stato il ricorso sempre più significativo alla letteratura e al teatro, in maniera diversa rispetto ai decenni precedenti, in cui pure il cinematografo si era servito a piene mani del romanzo e del dramma. Bazin descrive questo cambiamento asserendo che mentre in passato ci si limitava a prendere in prestito dalle opere di Dumas o di Hugo personaggi o avventure la cui espressione letteraria era chiaramente indipendente da quella cinematografica, nel presente ci si trovava di fronte a dei Javert, a dei d'Artagnan che ormai vivevano di vita propria, indipendentemente dal contesto dei romanzi a cui appartenevano come personaggi, avendo acquisito una esistenza autonoma che faceva sembrare quegli stessi romanzi manifestazioni accidentali e quasi superflue del loro essere.³ Spingendosi, nella sua riflessione, a considerare la possibilità di un rapporto diretto tra letteratura e cinema, Bazin non si stupisce di notare come alcuni romanzi polizieschi americani possano sembrare scritti ad hoc, pronti per un adattamento hollywoodiano. Poiché il sottotitolo del saggio è *Défense de l'adaptation*, nel corso della sua argomentazione Bazin riconduce la questione dell'adattamento di opere letterarie per il grande schermo, a quella più generale dell'adattamento inteso come elemento costante dell'evoluzione – per esempio – dell'arte pittorica o della scultura (quindi anche a prescindere dal carattere intersemiotico dell'adattamento), mettendo in gioco due questioni che ci sembrano davvero centrali, ovvero se esista una gerarchia di valore tra opera adattata e adattamento, e quanto sia importante che il cinematografo riesca a far rivivere alcune forme, opere, tendenze (del teatro, della letteratura popolare) che altrimenti sarebbero morte e sepolte.⁴ Non mancano opere cinematografiche che

¹ Cfr. RICCIOTTO CANUDO, *Manifeste des Sept Arts*, in «Gazette des Sept Arts», 1923/2, p. 2. L'articolo *Trionfo del cinematografo* apparve il 25.11.1908 sulle colonne del periodico fiorentino.

² Cfr. MARCO DANIELE, *Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte*, in «Sinestesiaonline», supplemento della rivista «Sinestesia», n. 21, anno 6, ottobre 2017.

³ V. ANDRÉ BAZIN, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, in ID., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 1987, p. 81.

⁴ Ivi, pp. 84-86.

riflettono sul rapporto tra la letteratura e la settima arte, ma più di ogni altro ci sembra esemplare il film dal titolo emblematico *Adaptation* (2002, in Italia distribuito come *Il ladro di orchidee*) diretto da Spike Jonze e incentrato sullo sceneggiatore Charlie Kaufman (che è anche lo sceneggiatore di questo film), in profonda crisi creativa di fronte alla scrittura di una sceneggiatura basata su un saggio-reportage – *Il ladro di orchidee*, appunto, un'opera di Susan Orlean (effettivamente) edita nel 1998⁵ – e impegnato in un difficile rapporto con il proprio gemello, Donald (personaggio del tutto fittizio, che però figura come sceneggiatore nelle locandine del film), che decide di dedicarsi anche lui alla scrittura per il cinema: i due fratelli rappresentano due differenti atteggiamenti di questa attitudine autoriale, Charlie quella più “europea”, Donald quella del cinema “commerciale”. Inoltre, il tema del libro e del film che ne dovrebbe essere la trasposizione, è l'adattamento in senso biologico, riferito a preziosi esemplari di orchidee, protetti dalle leggi federali, che si trovano in determinati habitat naturali, nei quali hanno sviluppato delle caratteristiche particolari per rispondere alle esigenze del loro adattamento biologico.⁶

Come si vede da queste premesse, che non possono in nessun modo rappresentare una trattazione esaustiva, ma soltanto la citazione di alcuni importanti spunti offertici dal complesso dibattito sull'ormai acclarata interdipendenza tra cinema e letteratura, la letteratura sulla questione ha delle solide basi, su cui poggia il successo attuale degli *adaptation studies*, strettamente legato sia all'incredibile importanza della multimedialità e della multimodalità nella comunicazione e nella fruizione dell'arte, sia alla necessità, da parte di alcune opere letterarie, di sopravvivere in altre forme, di adattarsi e, se possibile, di amplificarsi, fino alla questione di come l'adattamento possa diventare uno strumento didattico di non secondaria importanza nell'insegnamento della letteratura, della storia della cultura.

Prima di analizzare alcuni adattamenti di opere letterarie per il cinema e la televisione, ricorderemo i tre aspetti del fenomeno evidenziati nella trattazione di Hutcheon e O'Flynn:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. (...)

Second, as a *process of creation*, the act of adaptation always involves both (re)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. (...)

Third, seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. (...)

In short, adaptation can be described as the following:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work.⁷

Inoltre, ci sembra particolarmente importante il giudizio qualitativo che chiude queste considerazioni, ovvero che «an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary», che concorda con quanto ricordato da Bazin nella sua *défense de l'adaptation* a proposito dell'improponibilità di confronti di valore tra opera adattata e adattamento.

⁵ *The Orchid Thief*, New York, Random House, 1998.

⁶ Se ne veda la preziosa analisi in PETER VESTRATEN, *Cinema as a Digest of Literature*, in: KIENE BRILLENBURG WURTH (ed.), *Remaking Literature Through Cinema and Cyberspace*, Fordham University Press, 2012, pp. 173-183.

⁷ LINDA HUTCHEON, SIOBHAN O'FLYNN, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2013, pp. 7-8.

Con la nascita e poi l'affermazione, addirittura a discapito del cinema, del mezzo televisivo, il già grande repertorio di trasposizioni di opere letterarie per il grande schermo si è ampliato enormemente grazie alla realizzazione degli adattamenti televisivi, che possono essere considerati alcune volte in competizione, altre in un rapporto di integrazione tra cinema e televisione⁸: anche sulla scorta della sempre maggiore attenzione tributata dalla comunità scientifica a questo importante mezzo di comunicazione di massa, alla sua influenza sulla società contemporanea, alle tematiche culturali e linguistiche che dall'analisi dei prodotti televisivi vengono evidenziate, riteniamo utile analizzare gli adattamenti di opere letterarie contemporanee che vengono portate sullo schermo a pochi anni dalla loro diffusione editoriale, non soltanto per descriverne il meccanismo di adattamento, ma anche per comprenderne il risultato interpretativo e la componente di ricezione dell'opera originale.

La nostra analisi prende spunto da due opere dei primi anni di questo secolo, *Romanzo criminale*⁹ e *Gomorra*¹⁰, sottoposte ben presto a un duplice processo di adattamento: dal testo di ciascuna di esse è stata infatti tratta la sceneggiatura di un film per il cinema, seguito dalla trasposizione nella forma di serie televisiva. La scelta di questi due testi letterari pone innanzitutto un problema di genere, che ha importanti conseguenze nell'adattamento, sia come processo che come risultato: mentre per *Romanzo criminale* siamo certi dell'appartenenza a un genere narrativo tradizionale (come del resto indica il titolo stesso) a cui si collegano forme di adattamento ben sperimentate sia dal cinema che dalla televisione, *Gomorra* si pone come oggetto narrativo non-identificato¹¹ da cui consegue una particolare forma di adattamento¹² cinematografico (che per alcuni aspetti e con le dovute distinzioni, si può assimilare al risultato del lungo lavoro portato avanti da Pier Paolo Pasolini per la realizzazione del suo *Decameron*), seguito a sua volta da una forma innovativa di adattamento televisivo, che preferiamo classificare come *amplificazione*, anche a causa della particolare risonanza assunta dalle successive produzioni web (*The Jackal*) che si ricollegano alla questione della ricezione degli adattamenti dell'opera di Saviano.

Tutte e due le opere si possono considerare “di denuncia”, per questo nelle aspettative dei lettori, al di là delle diverse componenti di finzione letteraria che possiedono, vengono interpretate come opere di attualità che possiedono una dimensione di “verità storica”, che da un lato le rende particolarmente interessanti per un'immediata trasposizione cinematografica e televisiva, dall'altro spiega il vivace dibattito sociale che questi adattamenti ha accompagnato, soprattutto nel caso di *Gomorra*.¹³ Ad aumentare il gradiente di questa dimensione di “verità” c'è sicuramente il grande realismo linguistico che caratterizza gli adattamenti, anche al di là delle scelte degli autori delle opere letterarie.

⁸ Ciò dipende anche dagli interessi che case cinematografiche e aziende televisive hanno nell'altro settore.

⁹ GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002.

¹⁰ ROBERTO SAVIANO, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006.

¹¹ WU MING, *New Italian Epic versione 2.0*, consultabile in linea all'indirizzo: https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf

¹² Ricordiamo che di *Gomorra* esiste anche un adattamento teatrale, scritto da Roberto Saviano e Mario Gelardi e portato sulle scene nel 2007 (Teatro Mercadante di Napoli, regia di Mario Gelardi).

¹³ Negli ultimi due anni si sono registrate reazioni sempre più violente, da parte di una componente della cittadinanza napoletana, nei confronti dell'immagine negativa che la serie *Gomorra* ha dipinto del capoluogo campano e dell'area ad esso circostante. Ne è nato un dibattito in cui è stato rappresentato un diffuso sentimento di rifiuto nei confronti di questa produzione e dell'opera di Roberto Saviano, smentito dal successo della serie televisiva. A proposito della diatriba è interessante la posizione dello scrittore Maurizio De Giovanni, autore di una serie di romanzi che ha per protagonisti i *Bastardi di Pizzofalcone*, dalla quale è stata tratta una serie televisiva spesso contrapposta, per l'immagine che offre di Napoli, alla serie ispirata all'opera di Roberto Saviano (https://www.ilmattino.it/napoli/cultura/maurizio_de_giovanni_e_il_racconto_di_napoli_citta_contagiosa_oltre_gli_stereotipi-3231115.html).

Così come Bazin ricordava l'importanza del cinema nel conferire un nuovo valore ai personaggi di opere letterarie che, una volta rappresentati sul grande schermo, iniziano a vivere di vita propria, potremmo dire che l'adattamento televisivo, almeno per quanto riguarda la storia della televisione in Italia, abbia conferito effettivamente una nuova vita ad opere e personaggi letterari che parte del pubblico ha conosciuto soltanto nella forma televisiva.

Nonostante la *fiction* televisiva sia stata a lungo considerata, anche per una forma di snobismo, un genere di bassa qualità non soltanto rispetto alle opere cinematografiche standard (non parliamo qui del cinema di serie B, del trash-movie etc.), ma persino nel quadro dei diversi prodotti della televisione italiana, resta il fatto che rappresenta un genere al centro della produzione televisiva pubblica (e di parte di quella privata), che negli ultimi decenni ha acquisito un'importanza sempre maggiore, non soltanto nella strutturazione dei palinsesti nazionali, ma anche nell'esportazione verso quei Paesi tradizionalmente assoggettati al monopolio statunitense. La tradizione della *fiction* italiana si potrebbe dividere in tre fasi: la prima, dagli inizi al 1975, è segnata dalla produzione autoctona di teleromanzi e sceneggiati; segue il biennio 1976-95, quando si fa dominante l'importazione di prodotti europei e americani, con un conseguente calo della produzione nazionale; dal 1996 si rileva invece, accanto a una costante ma non più eccessiva importazione di prodotti stranieri, un rilancio progressivo della produzione nazionale, con una presenza continua della programmazione e un aumento dei programmi di *fiction*.¹⁴ Nell'ambito degli ultimi sei decenni, si parte quindi da una televisione che si propone, oltre che di intrattenere gli Italiani, di insegnare ai suoi spettatori la lingua italiana attraverso la letteratura, per approdare più tardi a una serie di scelte che orientano la *fiction* verso un sempre maggiore realismo, in cui si può osservare anche una maggiore attenzione al tema della/e lingua/e parlata/e o del cosiddetto *parlato spontaneo*.¹⁵ Questa evoluzione si nota chiaramente anche nel mutare della *qualità* dell'adattamento televisivo: come ricorda Buonanno, in principio gli *sceneggiati* erano girati in ambienti che, negli studi televisivi, ricreavano il palcoscenico teatrale, proprio per il particolare successo delle trasmissioni in presa diretta per l'appuntamento settimanale con la prosa, senza che in realtà si assicurasse al teatro il ruolo d'eccellenza per raggiungere due dei tre obiettivi principali della televisione, ovvero educare e intrattenere:

Non la prosa, comunque, ma il romanzo era destinato a rivelarsi precocemente, e in forma duratura, il principale veicolo della diffusione massiva della cultura umanistico-letteraria presso il pubblico italiano. Il progetto pedagogico perseguito dalla RAI trovò infatti uno dei suoi più congeniali e fertili terreni di espressione nell'opera di divulgazione della narrativa romanzesca, al cui servizio quasi esclusivo fu posta una intensa anche se artigianale produzione di dramma televisivo.¹⁶

Il primo periodo della *fiction* nazionale, dunque, fu chiaramente impostato su una forte presa di distanza dal cinema e dall'esigenza di far raggiungere allo sceneggiato una dignità – legittimata dal modello teatrale – che potesse contrapporlo efficacemente sia al cinema d'autore che a quello popolare, nel solco di un processo di autodeterminazione del mezzo televisivo. Si deve attendere il 1968, *annus mirabilis* anche per la Rai, per avere la prima produzione frutto della collaborazione tra cinema e televisione, ovvero la trasposizione, in una serie di sette puntate, dell'*Odissea* per la regia di Franco Rossi. Dopo questa trasposizione, si fa sempre più stretto il rapporto tra cinema e televisione, non di rado proponendo delle versioni brevi di serie televisive come film per il grande schermo, passando per grandi produzioni che anche all'estero

¹⁴ V. GABRIELLA ALFIERI, ILARIA BONOMI, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci 2012, pp. 100-102.

¹⁵ V. GABRIELLA ALFIERI et al. (2010), *Il parlato oralizzato della fiction tra paleo- e neotv*, in ELISABETTA MAURONI, MARIO PIOTTI (a cura di), *L'italiano televisivo 1976-2006*, Firenze, Accademia della Crusca, 2010, pp. 83-182.

¹⁶ MILLY BUONANNO, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma-Bari, Laterza 2012 (edizione digitale), cap. 1, par. 3 (*Adattamento letterario*).

avranno successo (come per esempio *Sandokan* o *La piovra*), fino alla fine degli anni '90 quando nascono, a breve distanza l'una dall'altra, la direzione della Rai denominata Rai Fiction (che dal 1997 si occupa della realizzazione di fiction televisive per i canali televisivi dell'azienda) e la società Rai Cinema (che dal 1998 concentra la sua attività sulla produzione, acquisizione e gestione dei diritti del prodotto audiovisivo sui diversi canali della filiera cinematografica): la Rai deve fare i conti con un mercato in grande espansione, nel quale non pochi sono i concorrenti, ma soprattutto sempre maggiori sono le innovazioni, non ultima quella, degli ultimi anni, della televisione *on demand*, che ha un ruolo anche nelle produzioni da noi analizzate. Proprio l'intervento, assai recente, di altri importanti attori – diversi dalla Rai o da Mediaset – del mercato cine-televisivo (Sky Italia, Netflix) ha fatto sì che si ottenesse un nuovo posizionamento della *fiction* italiana rispetto al mercato internazionale.

Romanzo criminale narra la storia della banda della Magliana, un'associazione a delinquere la cui attività – anche nel romanzo di De Cataldo, dove i protagonisti assumono nomi fittizi – si svolge soprattutto a Roma negli anni Settanta del secolo scorso, quindi si riferisce a un ambito temporale circoscritto che sia nell'opera narrativa, che nelle due trasposizioni per il cinema (*Romanzo criminale*, regia di Michele Placido, 2005; sceneggiatori: Giancarlo De Cataldo, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Michele Placido) e la televisione (*Romanzo criminale*, regia di Stefano Sollima, 2008-2010; sceneggiatori: Leonardo Valenti, Paolo Marchesini, Barbara Petronio e Daniele Cesarano), viene rispettato. Inoltre, questi adattamenti si rifanno fedelmente all'opera letteraria di riferimento.

Diverso è il caso di *Gomorra*: il libro di Saviano ha infatti una struttura narrativa non lineare, impostata su diversi argomenti (ben comprensibili dai titoli dei singoli capitoli, come *Il sistema*, che parla del funzionamento della camorra, oppure *La guerra di Secondigliano*, maggiormente incentrato sugli eventi di una guerra tra clan nota anche come *faida di Scampia*) che in alcuni casi si intrecciano tra loro, ma in ogni caso sono documentati dall'informazione giornalistica (formale e informale) relativa a un determinato periodo. Da questa complessa opera gli sceneggiatori del film (*Gomorra*, regia di Matteo Garrone, 2008; sceneggiatori: Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Roberto Saviano) hanno estrapolato quattro storie (Pasquale il sarto; la faida di Scampia; rifiuti tossici; Marco e Ciro) che a loro volta si combinano in alcuni punti, mentre la serie televisiva (*Gomorra*, regia di Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi, 2014-; sceneggiatori/ideatori: Giovanni Bianconi, Stefano Bises, Leonardo Fasoli, Ludovica Rampoldi, Roberto Saviano), nonostante abbia lo stesso titolo delle opere precedenti, sviluppa un filone autonomo di lettura del fenomeno criminale mafioso, anche se parte dal nucleo narrativo della *guerra tra clan* e si lega soprattutto ai luoghi altamente simbolici della narrazione di Saviano, privilegiando l'ottica di una grande saga familiare simile, per alcuni aspetti e con le dovute differenze, ai *Buddenbrook* di Thomas Mann. A questa serie si connette poi, in una dimensione post-seriale, la lettura parodistica del *fenomeno Gomorra*, intitolata *Gli effetti di Gomorra la serie sulla gente*: in quattro brevi film (videoclip) il collettivo artistico The Jackal utilizza alcune battute della fortunata serie televisiva per delle situazioni di dialogo surreale, coinvolgendo sia uno dei protagonisti della serie televisiva, che lo scrittore Roberto Saviano.¹⁷

L'amplificazione c'è stata, in realtà, anche per *Romanzo criminale*, sebbene in maniera impropria: dopo il primo fortunato romanzo sulla storia della malavita romana, De Cataldo ha infatti pubblicato altre opere che integrano il quadro offerto da *Romanzo criminale*, come *Nelle mani giuste* (2007) o *Io sono il Libanese* (2012), per poi firmare, a quattro mani con il

¹⁷ Per un'analisi della dimensione postseriale de *Gli effetti di Gomorra la serie sulla gente* v. ANTONELLA NAPOLI, MARIO TIRINO, *Gomorra remixed. Transmedia storytelling tra politiche di engagement mainstream e produttività del fandom*, in «Series», vol. I, nr. 2, Winter 2015, pp. 193-206.

giornalista Carlo Bonini, il romanzo *Suburra* (2013, seguito da *La notte di Roma*, 2015), da cui è stato tratto il film omonimo (*Suburra*, regia di Stefano Sollima, 2015; sceneggiatori: Stefano Rulli, Sandro Petraglia, Carlo Bonini, Giancarlo De Cataldo) nonché la serie televisiva che porta lo stesso titolo (*Suburra*, regia di Michele Placido, Andrea Molaioli, Giuseppe Capotondi, 2017-; sceneggiatori: Ezio Abbate, Fabrizio Bettelli, Daniele Cesarano, Nicola Guaglianone, Barbara Petronio): rispetto alle vicende della banda della Magliana trattate dal romanzo, risalenti agli anni Settanta, in queste opere assistiamo alla narrazione della strutturazione dell'intreccio tra clan di tipo mafioso e potere politico (con riferimenti a coinvolgimenti del Vaticano) nella Roma dei giorni nostri, in qualche modo seguendo il modello che dal complesso intreccio di *Gomorra* ha portato alla serie televisiva impostata sulla competizione tra clan camorristici e sull'attualizzazione delle vicende narrate (in effetti, anche le vicende narrate nel libro di Saviano sono "sempre attuali", sebbene confinate nel quadro informativo della cronaca giornalistica) che vuole suggerire allo spettatore una sorta di sovrapposizione tra *fiction* e realtà, se non addirittura la capacità della prima di svelare la seconda. Questo fenomeno viene ricordato da Alberto Crespi a proposito dell'adattamento cinematografico di *Suburra*:

Il cortocircuito tra realtà e finzione si moltiplica quando il 9 ottobre 2015 viene presentato alla stampa il film *Suburra* [...] che] racconta il rapporto ormai incancrenito, nella Capitale, fra malavita e potere politico. Il giorno prima, l'8 ottobre, si è dimesso il sindaco di Roma Ignazio Marino [...] che] ha dovuto rinunciare alla carica dopo un'estenuante sequela di polemiche con il suo stesso partito. [...] Il 9 ottobre 2015, quando entriamo al cinema Adriano di Roma per l'anteprima stampa di *Suburra*, le notizie di cronaca rimbalzano nelle orecchie e sugli smartphone di tutti i presenti.¹⁸

Nei prodotti dell'amplificazione dunque, le opere di De Cataldo e Saviano, nonostante questi due autori siano anch'essi sceneggiatori degli adattamenti (o forse proprio per questo motivo), aderiscono maggiormente alle peculiarità del mezzo televisivo, addirittura imponendo alla *fiction* di seguire il ritmo della cronaca giornalistica, entrando quindi in competizione per raggiungere anche il primo, sinora non citato obiettivo della triade postulata da John Reith, ovvero informare.

¹⁸ ALBERTO CRESPI, *Storia d'Italia in 15 film*, Roma-Bari, Laterza, 2018 (edizione digitale), cap. 15 (*2016 e oltre*).